Nozze

Gianni Panciera e Marta Goi

Venezia - 30 Agosto 2008

Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari

Si usava un tempo ricordare il giorno delle nozze con una piccola pubblicazione che parenti e amici dedicavano agli sposi.

L'uso di poesie e canti nuziali (epitàlami) è noto dall'antichità, ma il primo opuscolo a stampa "per nozze" è quello di Francesco Negro per gli sponsali di Sigismondo d'Austria (Padova 1484) conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

Prende avvio con tanto una pubblicistica che dal lato quantitativo ottiene il massimo successo nell'Ottocento: una vera e propria profluvie, rimproverata per la scadente qualità e le esagerazioni da un Saverio Bettinelli nel poemetto Le raccolte *(1750) e da Giovanni Renier* (Le intemperanze degli epitalami, *Bassano 1830); pubblicistica peraltro sostenuta da tale A. Sandri* (In difesa dei versi nuziali, *Treviso 1845).*

Non si tratta solo di fraseggi d'amore, ma edizioni di testi cartacei e pergamenacei, di antiche cronache, eccetera.

Analogamente ad altra produzione motivata dai più disparati avvenimenti (politici, religiosi, sociali, artistici, militari), le paginette edite per la circostanza rivestono spesso non trascurabile interesse dal lato del contenuto, che impedisce la loro spiccia svalutazione come letteratura di mero consumo nonostante l'effemericità dello stampato.

Con l'avanzare del Novecento il genere comincia a declinare e quasi a scomparire.

Nell'occasione delle vostre nozze abbiamo voluto riprenderlo con un argomento di iconografia, appuntato sulle strutture e sui decori messi in atto nel duomo di Spilimbergo da Giovanni Antonio Pilacorte (il più noto dei lapicidi lombardi che, dopo l'aggiornamento in Laguna, posero piede in Friuli), dai suoi eredi, colleghi e continuatori.

I vostri genitori

Sull'argomento si veda O. PINTO, *Nuptialia. Saggio di bibliografia di scritti italiani pubblicati per nozze dal 1484 al 1799,* Firenze 1971.

Per il territorio friulano: L. SERENI, *"Nei fausti sponsali...". Pubblicazioni per nozze stampate in Friuli,* in *Saggi in memoria di Maria l'Abbate Widmann,* a cura di R. VECCHIET, P.G. SCLIPPA, Udine 1995, 160-176; F. PELLINI, *Il fondo "nuptialia" della Biblioteca Civica di Pordenone,* tesi di laurea, rel. U. Rozzo, Udine, Università degli Studi, Fac. di Lettere e Filosofia, Conservazione dei Beni Culturali - Indirizzo Beni Archivistici e Librari, Anno Acc. 1999-2000; E. MOSENGHINI, *Per un catalogo informatico dei nuptialia posseduti dalla Biblioteca Statale Isontina,* «Studi Goriziani» XCI-XCII (2000), 165-191.

NOTE DI ICONOGRAFIA MARIANA SPILIMBERGHESE

Dalla fine dell'Ottocento, studi di vario spessore si son venuti interessando ai lapicidi lombardi del Rinascimento in Friuli, illustrando le singole figure e la loro produzione sotto il profilo artistico[1].

Nella prima, fondamentale, tappa della ricerca – lontana tuttavia dalla conclusione e non avara di sorprese – sono state accantonate altre questioni quali l'iconografia, i formulari decorativi, l'epigrafia, l'analisi dei materiali, l'organizzazione del lavoro, le tipologie, che altrettanto sarà opportuno indagare. Gli affondi occasionalmente esperiti mostrano quanto promettenti siano i settori: mi riferisco ad esempio alle letture del portale del duomo di Pordenone, del soggetto della Pietà, degli interventi nel castello di Zoppola, dei manufatti di Tolmezzo e Invillino, del problematico bassorilievo con la scritta FRVSTRA del duomo di Spilimbergo[2].

È con questo complesso monumentale che si riprende il discorso, poiché esso racchiude significativi interventi dei maestri della pietra in regione, scalpellini e scultori al medesimo[3].

Il primo altare della navata di sinistra, già intestato a San Giovanni Battista e ora a Sant'Andrea, presenta una struttura ad arco trionfale alta e snella; modanatura superiore decorata, capitelli, dadi e archivolto segnati da gocce e scanalature a rafforzare l'effetto pittorico dell'insieme; intradosso a cassettonato con tre teste e rosoni; arme delle casate di Solimbergo e Spilimbergo nei pennacchi in dichiarazione del giuspatronato o della committenza; stipiti scolpiti con motivi a candelabra e piedistalli con scene bibliche[4].

Di struttura piuttosto gracile, il complesso (*post* 1501) si apparenta alle contemporanee soluzioni dell'altaristica veneta e veneziana denunciando le immediate fonti della maestranza[5].

Per entrare nell'argomento di competenza, si osserva che le pale, succedutesi nel tempo a occupare il fornice, nulla hanno a spartire con la natura stilistica del manufatto trattandosi di dipinti manieristi e barocchi[6], né con il titolo suo originario garantito anzitutto dalle testine dell'archivolto rispondenti – secondo iscrizione – a San Gioacchino e a Sant'Anna genitori della Vergine, la quale pure compare (ma senza iscrizione) in un terzo riquadro. Si tratta di conseguenza di un altare dedicato all'Immacolata Concezione di Maria come conferma la sequenza degli altari del tempio data dal Visitatore Apostolico mons. Cesare de Nores (1584) che alla nave di sinistra registra appunto quello della Concezione[7]. Avvalorano l'identificazione le storie dei piedistalli (fronte e lato): *Giuditta e Sacrificio di ovini* a destra; *Sacrificio di Isacco* e *Roveto ardente* a sinistra.

Nota è la vicenda di Giuditta che costituisce l'omonimo libro della Bibbia.

Per vendicarsi del mancato aiuto dei popoli occidentali (Filistei, Fenici e Israeliti) nella guerra contro i Medi, Nabucodonosor re degli Assiri muove contro di loro un poderoso esercito al comando di Oloferne riuscendo facilmente vittorioso. Prossima alla resa è alla fine la città giudaica di Bethulia. Allo scoramento generale per l'imminente disfatta, Giuditta oppone la propria fede in Dio. Tutta agghindata, assieme alla sua ancella, si reca all'accampamento nemico e riesce a sedurre Oloferne. Al quarto giorno questi offre un banchetto in onore della seducente Giuditta che ormai gode di libertà di movimento. Giunta la notte e ritiratisi i commensali, ella con l'aiuto della compagna recide la testa ad Oloferne del tutto ebbro e fugge. Alla notizia, gli Israeliti esultano e gli Assiri fuggono spaventati lasciando sul campo ricco bottino.

La tradizione ha comunemente associato Giuditta alla Madonna per la preghiera, la fede, l'illibatezza, la vittoria sul male, additandola quale "tipo" o "figura" della Vergine Maria e applicandole le lodi tessute dal popolo israelita in onore della propria eroina: *Tu gloria Jerusalem, Tu laetitia Israel, Tu honorificentia populi nostri* (Tu l'orgoglio di Gerusalemme, Tu letizia di Israele, Tu grande gloria del nostro popolo).

Di pari cammina l'iconografia almeno dal V secolo con nutrita

serie di testimonianze[8] di cui piace ricordare, per analogia della dislocazione del soggetto, quella di fra Girolamo Bonsignori del Museo di Castelvecchio di Verona che vede l'Annunciata affianco ad una colonna recante nel tronco del piedistallo l'immagine di Giuditta[9].

Più semplice dal lato narrativo la vicenda del roveto ardente, ma di più profonde valenze.

Secondo il racconto dell'Esodo, Mosè, mentre pascolava le pecore al monte Horeb, vide ardere un cespuglio senza che questo si consumasse. Meravigliato si avvicinò per osservare lo spettacolo, ma Dio lo fermò: «Non accostarti. Togliti i sandali dai piedi: il luogo infatti dove tu stai è terra santa» (*Esodo* 3, 1-5).

L'immagine del roveto che arde senza bruciare è stata utilizzata per significare l'Immacolata Concezione di Maria, esente dal peccato di origine che intacca tutta l'umanità. Al medesimo, l'arbusto infuocato è stato interpretato quale "figura" della verginità della Madonna come celebra la Liturgia della festa della Circoncisione: *Rubrum quem viderat Moyses incombustum conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem* (Nel roveto che non si consumava, visto da Mosè, abbiamo riconosciuto la tua perpetua verginità). È il versetto che ricorre alla base della scena centrale del famoso trittico di Nicolas Froment ad Aix-en-Provence (1476), acutamente analizzato di recente nella complessità delle componenti iconografiche e dei sottostanti contenuti dottrinali[10]. Nei quali è da comprendere l'applicazione che, da parte degli scrittori sacri, viene fatta del roveto ardente alla doppia natura umana e divina di Cristo e alla sua Resurrezione.

Robusta sintesi della dottrina mariana illustrata, è offerta da Alessandro Bonvicino detto il Moretto in un dipinto della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia ove è raffigurato Mosè che guarda il roveto ardente nel quale appare la Vergine con un diadema di stelle (la Donna dunque dell'Apocalisse).

Poiché il privilegio di Maria si comprende solo in relazione al fatto della sua maternità divina (*intuitu meritorum Christi Jesu Salvatoris* = in previsione dei meriti di Cristo Gesù Salvatore, come si esprimerà il dogma cattolico proclamato da Pio IX nel 1854), si vengono a intendere i nessi – talora arditi – che vengono

instaurati tra il roveto ardente e la vita di Cristo ai quali in parte si è accennato.

Riceve così spiegazione il terzo rilievo con il *Sacrificio di Isacco* (*Genesi* 22, 1-13), immagine profetica del sacrificio di Cristo ribadita dall'ovino dell'ara, il quale – per occupare un luogo altamente significativo – non può essere identificato con l'ariete immolato da Abramo in sostituzione del figlio, sebbene anche questo animale sia stato talora interpretato in senso cristico.

La scena del *Sacrificio di Isacco* che compare in clipeo nell'*Annunciazione* di fra Bartolomeo della Porta a Volterra comprova il significato che si è dato all'inserzione del motivo a Spilimbergo[11].

All'interno del quadro che si è tratteggiato ottiene senso il quarto episodio con il *Sacrificio di due ovini*: relativo nell'immediato all'olocausto quotidiano «per sempre.... al mattino e al tramonto del sole.... di due agnelli di un anno» (il bassorilievo in realtà presenta due arieti) giusto la prescrizione di *Esodo* 29, 38-39, ma – "in figura" – al perenne sacrificio di Cristo.

Alla base delle paraste, una doppia coppia di mascheroni, a similitudine di un Giano bifronte, offre ulteriore motivo di riflessione. L'apparente loro valore decorativo (il motivo fa parte del repertorio ornamentale rinvenendosi ad esempio anche a Goricizza) trova specificazione e chiarimento dall'iscrizione CECROPS sottostante la coppia di destra che si intende valere anche per l'opposta[12].

Mitico fondatore o primo re di Atene, risolse la contesa per il possesso dell'Attica fra Atena e Poseidone a favore della dea[13]. Insolito il suo aspetto, con la parte superiore del corpo a forma umana e l'inferiore a forma di serpente, a significare che egli era figlio della Terra. Biforme e mostruoso egli pertanto appare nell'iconografia che però ne conosce anche l'aspetto umano di eroe barbato.

Essere dunque biforme, dalla doppia valenza umana e animale (ctonia), utilizzato – sebbene con forzatura – per evidenziare la lontana (pagana) prefigurazione del mistero di Cristo e della Vergine Maria, nella duplice natura umano-divina dell'uno e nella altrettanto duplice condizione di figlia di Adamo e immacolata dell'altra, al medesimo vergine e madre.

A questo congegnato sistema vanno riportati altri aspetti all'apparenza trascurabili: i vasi delle paraste (*vas electionis*) con la scritta FOELIX che li accompagna e le iniziali V. F. (V*ale* F*oeliciter*), ma soprattutto il triplice volto in quella di destra. In merito si è osservato: «L'immagine, nel medioevo cristiano, è riferita alla trinità, ma già nel tardomedioevo viene collegata alla prudenza, che consiste nel ricordare il passato, ordinare il presente, contemplare il futuro. È in questa accezione che il Rinascimento utilizza l'allegoria associandola anche alle tre età della vita umana (giovinezza, maturità, vecchiaia»)[14]. Osservazione dotta e in sé corretta, ma non pertinente nello specifico contesto. Per il che, senza addentrarci nel campo dottrinale quanto alla correlazione della Vergine con le tre Divine Persone, sarà sufficiente uno sguardo all'iconografia mariana per constatarvi la continua presenza della Trinità.

Immagine dunque trinitaria quella dell'altare della Concezione[15], analoga a quella che si rinviene nella cappella sinistra della testata dello stesso duomo, al sommo dell'affresco con *Cristo Giudice*[16].

Se si prescinde da un veloce appunto[17], difetta in ambito friulano uno studio sull'iconografia trinitaria che in particolare ne prenda in considerazione le soluzioni sotto forma di tre persone o di tre teste quale ancora il Pilacorte mostra di seguire nel fregio dell'*ancona* di Rosa di San Vito al Tagliamento, già in San Giovanni di Passarizza[18].

A complemento dell'apparato plastico doveva stare una pala di adeguate dimensioni che con maggior evidenza sviluppasse il concettoso tema, in affinità a una delle varie *Dispute* sull'Immacolata Concezione, tipo quelle della Pinacoteca di Lucca e del Museo Diocesano di Cortona, che si assegna a Francesco Signorelli[19].

L'autoritario intervento di mons. Cesare de Nores, insofferente verso l'arte e la tradizione, pone fine anche nel duomo di Spilimbergo allo stato di cose, ordinando in preciso la demolizione dell'altare di San Biagio e il suo trasferimento a quello della Concezione con accorpamento dei titoli (1584). La prescrizione ha immediato effetto anche se parziale, poiché viene dato corso

ad un nuovo altare della Concezione e cercata diversa soluzione per il precedente.

Si tratta dell'altare, ora del Sacro Cuore, caratterizzato dalla grande conchiglia del catino seguita dall'iscrizione CONCEPT*ioni* BEA*tae* VIRG*inis* D*icatum*, che pre Bernardino Fregoneo nel suo *Memoriale* del 1586 dice eretto dalla nob. Aloisa vedova del cav. Giacomo così descrivendolo: «con le base, antilli, soiari, cornici di pietra viva et un mezo circolo di sopra lavorato a guisa di mezza capa in pietra viva»[20]. Qualche anno dopo (1591), in probabile sostituzione di un primo pensiero coerente con l'assetto architettonico[21], vi venne apposta una tela di Giulio del Moro raffigurante la *«Santissima Conceptione»* della Vergine e San Biagio, del tutto collimante per misure: opera da non molto fatta sloggiare e appesa in controfacciata.

Interessa dal lato iconografico la «meza capa» esemplata sui maggiori esempi del genere in Friuli: il *portale* di Tricesimo, la *tribuna magna* e il *ciborio* della basilica di Aquileia[22] e alludente all'Immacolata Concezione di Maria cui è intestata l'opera (a Tricesimo invece il riferimento è alla sua Verginità come recita l'epigrafe dedicatoria: HOC VIRGO OMNIPOTE*n*S PLVRIMOS TIBI VIGEAT ANNOS)[23].

Attenzione esige ancora la cappella ora denominata del Carmine del 1498. Come già si è avuto modo di dire, questa era all'origine intitolata alla Purificazione della Madonna e ospitava la pala di Giovanni Martini della *Presentazione di Gesù al tempio* (1503 ca.) assommante i due momenti della cerimonia: purificazione della madre dall'impurità legale e riscatto del primogenito come si ha in *Luca* 2, 21-35.

È a questo contesto che va riportata l'effige a mezzo-busto del *Cristo passo* al sommo dell'arcone, la quale reca la scritta EGO SVM LVX MVNDI, affatto anomala nelle raffigurazioni del genere[24], ma in perfetta corrispondenza con il *Nunc dimittis* di Simeone cantato nella liturgia del 2 febbraio («Adesso congeda il tuo servo, Signore, secondo la tua parola in pace; poiché hanno visto i miei occhi la tua salvezza che hai preparato a vantaggio di tutti i popoli: luce per illuminare le genti e gloria del tuo popolo Israele») e l'aggiunta («Ecco questi è posto per la caduta e la

resurrezione di molti in Israele e per segno di contraddizione
te stessa una spada trapasserà l'anima»).
Rimane l'altare sul fondo, qui trasferito nel 1904-1905[25], il qu
all'interno degli stipiti reca le immagini dell'Annunciazione e ne
specchiature delle basi, Sansone contro i Filistei e Davide con
testa di Golia, due note "figure" cristologiche[26]. Ne consegue c
l'altare, di cui resta in sospeso la provenienza, di nuovo viene
collegare la Vergine a Cristo, insistendo sul senso d
combattimento spirituale e della vittoria sul male e la morte.

L'ultima riflessione è per il *fonte battesimale* sostenuto
doppia coppia di sfingi con alterni tratti virili e muliebri, allusi
alla doppia natura umana e divina di Cristo, proclamato «Figl
diletto» dall'alto dei cieli al momento del Battesimo nel Giordar
e – per conseguenza – del cristiano secondo quanto affermato c
San Paolo: «quanti foste battezzati nel Cristo, avete rivestito Cristo
(*Galati* 3, 27); significato che si conferma dalla riproposta de
motivo nel *fonte* di Cavasso Nuovo ad opera di Francesco d
Meduno (1518)[27].

Che la rivelazione di così alto mistero venisse attribuita all
enigmatica sfinge, simbolo della scienza segreta, si documenta d
testi letterari e figurativi quali gli apocrifi *Atti di Andrea e Matte*
(13-15) con Cristo che sollecita la sfinge a dichiararne la divinità
e l'*Ermete Trismegisto* del pavimento del duomo di Siena ove i
testo del mago sul Figlio di Dio *Sanctum Verbum* è retto da due
sfingi[28].

Il complesso d'immagine che, riallacciandosi all'esperienza
trecentesca della *Biblia pauperum* del coro, organicamente
aggiorna il sistema tipologico alla luce dell'incontro tra fede
cristiana e cultura classica (accampata anche dai fattori stilistico-
ornamentali), non poteva che dipendere da qualche dotto esponente
della locale cultura rinascimentale[29], al corrente – tra l'altro – della
"disputa" teologica sull'Immacolata Concezione.

A questa esperienza e a quelle accumulatesi nei secoli metterà
presto fine l'azione livellatrice e pragmatica della Controriforma.

Paolo Goi

ad un nuovo altare della Concezione e cercata diversa soluzione per il precedente.

Si tratta dell'altare, ora del Sacro Cuore, caratterizzato dalla grande conchiglia del catino seguita dall'iscrizione CONCEPT*ioni* BEA*tae* VIRG*inis* D*icatum*, che pre Bernardino Fregoneo nel suo *Memoriale* del 1586 dice eretto dalla nob. Aloisa vedova del cav. Giacomo così descrivendolo: «con le base, antilli, soiari, cornici di pietra viva et un mezo circolo di sopra lavorato a guisa di mezza capa in pietra viva»[20]. Qualche anno dopo (1591), in probabile sostituzione di un primo pensiero coerente con l'assetto architettonico[21], vi venne apposta una tela di Giulio del Moro raffigurante la *«Santissima Conceptione»* della Vergine e San Biagio, del tutto collimante per misure: opera da non molto fatta sloggiare e appesa in controfacciata.

Interessa dal lato iconografico la «meza capa» esemplata sui maggiori esempi del genere in Friuli: il *portale* di Tricesimo, la *tribuna magna* e il *ciborio* della basilica di Aquileia[22] e alludente all'Immacolata Concezione di Maria cui è intestata l'opera (a Tricesimo invece il riferimento è alla sua Verginità come recita l'epigrafe dedicatoria: HOC VIRGO OMNIPOTE*n*S PLVRIMOS TIBI VIGEAT ANNOS)[23].

Attenzione esige ancora la cappella ora denominata del Carmine del 1498. Come già si è avuto modo di dire, questa era all'origine intitolata alla Purificazione della Madonna e ospitava la pala di Giovanni Martini della *Presentazione di Gesù al tempio* (1503 ca.) assommante i due momenti della cerimonia: purificazione della madre dall'impurità legale e riscatto del primogenito come si ha in *Luca* 2, 21-35.

È a questo contesto che va riportata l'effige a mezzo-busto del *Cristo passo* al sommo dell'arcone, la quale reca la scritta EGO SVM LVX MVNDI, affatto anomala nelle raffigurazioni del genere[24], ma in perfetta corrispondenza con il *Nunc dimittis* di Simeone cantato nella liturgia del 2 febbraio («Adesso congeda il tuo servo, Signore, secondo la tua parola in pace; poiché hanno visto i miei occhi la tua salvezza che hai preparato a vantaggio di tutti i popoli: luce per illuminare le genti e gloria del tuo popolo Israele») e l'aggiunta («Ecco questi è posto per la caduta e la

resurrezione di molti in Israele e per segno di contraddizione e a te stessa una spada trapasserà l'anima»).
Rimane l'altare sul fondo, qui trasferito nel 1904-1905[25], il quale all'interno degli stipiti reca le immagini dell'Annunciazione e nelle specchiature delle basi, Sansone contro i Filistei e Davide con la testa di Golia, due note "figure" cristologiche[26]. Ne consegue che l'altare, di cui resta in sospeso la provenienza, di nuovo viene a collegare la Vergine a Cristo, insistendo sul senso del combattimento spirituale e della vittoria sul male e la morte.

L'ultima riflessione è per il *fonte battesimale* sostenuto da doppia coppia di sfingi con alterni tratti virili e muliebri, allusiva alla doppia natura umana e divina di Cristo, proclamato «Figlio diletto» dall'alto dei cieli al momento del Battesimo nel Giordano e – per conseguenza – del cristiano secondo quanto affermato da San Paolo: «quanti foste battezzati nel Cristo, avete rivestito Cristo» (*Galati* 3, 27); significato che si conferma dalla riproposta del motivo nel *fonte* di Cavasso Nuovo ad opera di Francesco da Meduno (1518)[27].

Che la rivelazione di così alto mistero venisse attribuita alla enigmatica sfinge, simbolo della scienza segreta, si documenta da testi letterari e figurativi quali gli apocrifi *Atti di Andrea e Matteo* (13-15) con Cristo che sollecita la sfinge a dichiararne la divinità e l'*Ermete Trismegisto* del pavimento del duomo di Siena ove il testo del mago sul Figlio di Dio *Sanctum Verbum* è retto da due sfingi[28].

Il complesso d'immagine che, riallacciandosi all'esperienza trecentesca della *Biblia pauperum* del coro, organicamente aggiorna il sistema tipologico alla luce dell'incontro tra fede cristiana e cultura classica (accampata anche dai fattori stilistico-ornamentali), non poteva che dipendere da qualche dotto esponente della locale cultura rinascimentale[29], al corrente – tra l'altro – della "disputa" teologica sull'Immacolata Concezione.

A questa esperienza e a quelle accumulatesi nei secoli metterà presto fine l'azione livellatrice e pragmatica della Controriforma.

Paolo Goi

NOTE

[1] Una sintesi della materia è da ultimo proposta da G. BERGAMINI, *Architetti e lapicidi ticinesi in Friuli tra Quattro e Cinquecento. Uno sguardo d'assieme*, in *Artisti in viaggio 1450-1600. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Passariano, 24-25 ottobre 3003), a cura di M. P. FRATTOLIN, Udine-Venezia 2004, 19-42.

[2] P. GOI, *Lapicidi lombardi a Tolmezzo: verifiche e considerazioni, in Tumieç*, a cura di G. FERIGO, L. ZANIER, Udine 1998, 595-611 e 609 (47): letteratura da completarsi con ID., *Il tema della Pietà*, in *Carlo da Carona scultore. Un recupero*, Catalogo della mostra, a cura di ID., Pordenone 1993, 41-52; C. FURLAN, *Qualche novità su Giovanni de Cramariis*, in *Pellegrino da San Daniele*, Atti delle Giornate di Studio (San Daniele del Friuli, 12/13 dicembre 1997), a cura di A. TEMPESTINI, Udine 1999, 29-36: 34-35; P. GOI, *La decorazione scultorea del '500 nel Castello di Zoppola*, «La Loggia», n.s. 1 (1998), 101-106; C. FURLAN, *Il Kairos del duomo di Spilimbergo*, in *Lezioni di metodo. Studi in onore di L. Puppi*, a cura di L. OLIVATO, G. BARBIERI, Vicenza 2002, 178-184.
Al testo sui *Lapicidi lombardi a Tolmezzo* si rinvia anche per le annotazioni sulle cave di pietra, gli attrezzi, i disegni, le iscrizioni, l'area di azione, la coloritura del materiale.

[3] Basilare e di costante riferimento lo studio di G. BERGAMINI, *Sculture del Rinascimento*, in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984*, a cura di C. FURLAN, I. ZANNIER, Spilimbergo 1985, 217-233.

[4] Assente nel censimento del 1501 e perciò databile posteriormente (Spilimbergo, Archivio Parrocchiale, Cart. 56, *Libro resti 1460 e inventario effetti sacri 1501*, 111r-112v).
Per le insegne: G.M. DEL BASSO, *Stemmi del castello e del Comune di Spilimbergo*, in *Spilimbèrc*, a cura di N. CANTARUTTI, G. BERGAMINI, Udine 1984, 115-122.

[5] Cfr. J. MC ANDREW, *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, a cura di R. MUNMAN, C. KOLB, Venezia 1983.

[6] P. GOI, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984*, in *Il Duomo di Spilimbergo*, 237-253.

[7] *Ibidem*.
Per il tema dell'Immacolata: M. SEYBOLD, H.M. KÖSTER, G.M. LECHNER, *Unbefleckte Empfägnis*, in *Marienlexikon*, 6, St. Ottilien 1994, 519-532.

[8] G. NITZ, *Judit-Ikonographie*, in *Marienlexikon*, 3, St. Ottilien 1991, 452-453.

[9] A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2. Gli affreschi di Francesco Torbido*, «Venezia Cinquecento» 15, 1998, 21-142: 40, 43 (fig.).
L'immagine ricorre anche nei clipei del ciclo mariano del duomo assieme a quelle di *Giuditta*, del *Roveto ardente*, del *Sacrificio di Isacco* e di *Davide e Golia*, come a Spilimbergo.

[10] R. e W. SHUMACHER, «*Rubrum quam viderat Moyses*». *Zu einem altartriptycon in Aix-en-Provence*, in *Memoriam sanctorum venerantes. Miscellanea in onore di monsignore Victor Saxer*, Città del Vaticano 1992, 741-772.
Per gli altri aspetti cui si viene accennando, si vedano: O. GILLEN, *Busch (brennender Busch)*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK), III, Stuttgart 1954, 240-253; M.Q. SMITH, *Dornbusch, brennender*, in *LCI*, 1, 1968, 510-511; J. SCHILDENBERGER (J. SCHARBERT), E.M. VETTER, *Dornbusch, brennender*, in *Marienlexikon*, 2, St. Ottilien 1989, 224-226.

Dal lato della speculazione teologica, con riflessi sulle icone, di importanza è il volume di S. NICOLAIEVIČ BULGAKOV, *Il roveto ardente. Aspetti della venerazione ortodossa della Madre di Dio*, presentazione di R. D'Antiga, postfazione di S. De Fiores, tr. it. Cinisello Balsamo 1998.

[11] D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, Paris 1999, 251.

[12] Per Goricizza: G. BERGAMINI, *Giovanni Antonio Pilacorte Lapicida*, Udine 1970, fig. 163.

[13] G. BECATTI, *Cecrope*, in *Enciclopedia dell'arte classica e orientale*, II, Roma 1959, 450-451; *Kekrops*, in PAULYS-WISSOVA, *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, XI, 1, Stuttgart 1921 (=München 1966), 119-125; B. KNITTMAYER, I. KASPER-BUTZ, I. KRAUSKOPF, *Kekrops*, in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI/1, Zürich-München 1992, 1084-1091 e VI/2, 721-723.

[14] A. GIACOMELLO, *Guida del duomo di Spilimbergo*, Spilimbergo 1984, 23.

[15] Non sarà inutile far presente che un'immagine di Maria con gli apostoli adorante la Trinità tricefala compare in un incunabolo del 1470, per cui E. MARKERT, *Trias romana. Zur Deutung einer Grünewaldzeichnung*, «Wallraf-Richartz Jarhbuch» 12/13 (1943), 198-214: 214. Similare soggetto trinitario ricorre nel noto dipinto con *Sant'Anna "metterza"* (Sant'Anna con la Madonna e il Bambino) *e santi* di fra Bartolomeo della Porta in San Marco a Firenze.

[16] F. ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo*, 105-152: 110-111, con posizione un po' ambigua tra didascalia (corretta) della foto e testo ove si parla di «insolito busto tricipite (la *Trinità?*)».

[17] E. MANZATO, *La Trinità e il culto delle immagini in Friuli*, «Officina dello storico» I, 1-2 (1979), 121-125.

[18] G. BERGAMINI, *Giovanni Antonio Pilacorte Lapicida*, 29, 36.
Sull'argomento *in toto*, sufficiente il rimando a W. BRAUNFELS, *Dreifaltigkeit*, in *ICI*, 1, 1968, 526-537 e H. SCHADE, *Drei Gesichter, Drei Köpfe*, ivi, 537-539.

[19] Poco probabile il ricorso al tema di Sant'Anna "*metterza*" anticipato nel pilastro absidale del duomo: E. COZZI, *Affreschi votivi e riquadri isolati dalle origini al primo Quattrocento,* in *Il Duomo di Spilimbergo*, 157-176: 170.
Va comunque osservato che la nuova tela di Giulio del Moro di cui subito, forse in memoria della primeva immagine, rappresenta Sant'Anna partoriente.
Per l'iconografia di Sant'Anna "*metterza*": B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, particolarmente ricco di immagini; K. PILZ, A. REINLE, E. V. WITZLEBEN, *Anna-Ikonographie,* in *Marienlexikon*, 1, 1988, 157-162.
Buone riproduzioni dei dipinti di Lucca e Cortona, in G.M. TOSCANO, *La vita e la missione della Madonna nell'arte*. I. *La Madonna "in mente Dei"*, Parma 1990, 44 (fig. 23), 53 (fig. 26).

[20] P. GOI, *Intagliatori e indoratori veneti in Friuli,* in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche, 1450-1550,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine-Tolmezzo, 21-22 novembre 1997), a cura di G. PERUSINI, Udine 1999, 167-181: 176 (15).
Nel pur accurato albero genealogico degli Spilimbergo elaborato da Stefano Zozzolotto mancano indicazioni su Aloisa e il marito Giacomo; caratteri stilistici e momento storico rendono nondimeno certa l'erezione del manufatto tra 1584 e 1592. Cfr. S. ZOZZOLOTTO, *Il tempo dei molini. Acque, proprietà e lavoro nei feudi degli Spilimbergo tra medioevo ed età moderna*, Udine 2005, tav. 4.1 (in allegato).

NOTE

[1] Una sintesi della materia è da ultimo proposta da G. BERGAMINI, *Architetti e lapicidi ticinesi in Friuli tra Quattro e Cinquecento. Uno sguardo d'assieme*, in *Artisti in viaggio 1450-1600. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, Atti del Convegno (Passariano, 24-25 ottobre 3003), a cura di M. P. FRATTOLIN, Udine-Venezia 2004, 19-42.

[2] P. GOI, *Lapicidi lombardi a Tolmezzo: verifiche e considerazioni, in Tumieç*, a cura di G. FERIGO, L. ZANIER, Udine 1998, 595-611 e 609 (47): letteratura da completarsi con ID., *Il tema della Pietà*, in *Carlo da Carona scultore. Un recupero*, Catalogo della mostra, a cura di ID., Pordenone 1993, 41-52; C. FURLAN, *Qualche novità su Giovanni de Cramariis*, in *Pellegrino da San Daniele*, Atti delle Giornate di Studio (San Daniele del Friuli, 12/13 dicembre 1997), a cura di A. TEMPESTINI, Udine 1999, 29-36: 34-35; P. GOI, *La decorazione scultorea del '500 nel Castello di Zoppola*, «La Loggia», n.s. 1 (1998), 101-106; C. FURLAN, *Il Kairos del duomo di Spilimbergo*, in *Lezioni di metodo. Studi in onore di L. Puppi*, a cura di L. OLIVATO, G. BARBIERI, Vicenza 2002, 178-184.
Al testo sui *Lapicidi lombardi a Tolmezzo* si rinvia anche per le annotazioni sulle cave di pietra, gli attrezzi, i disegni, le iscrizioni, l'area di azione, la coloritura del materiale.

[3] Basilare e di costante riferimento lo studio di G. BERGAMINI, *Sculture del Rinascimento,* in *Il Duomo di Spilimbergo 1284-1984,* a cura di C. FURLAN, I. ZANNIER, Spilimbergo 1985, 217-233.

[4] Assente nel censimento del 1501 e perciò databile posteriormente (Spilimbergo, Archivio Parrocchiale, Cart. 56, *Libro resti 1460 e inventario effetti sacri 1501*, 111r-112v).
Per le insegne: G.M. DEL BASSO, *Stemmi del castello e del Comune di Spilimbergo,* in *Spilimbèrc*, a cura di N. CANTARUTTI, G. BERGAMINI, Udine 1984, 115-122.

[5] Cfr. J. MC ANDREW, *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, a cura di R. MUNMAN, C. KOLB, Venezia 1983.

[6] P. GOI, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984,* in *Il Duomo di Spilimbergo*, 237-253.

[7] *Ibidem.*
Per il tema dell'Immacolata: M. SEYBOLD, H.M. KÖSTER, G.M. LECHNER, *Unbefleckte Empfägnis,* in *Marienlexikon,* 6, St. Ottilien 1994, 519-532.

[8] G. NITZ, *Judit-Ikonographie,* in *Marienlexikon*, 3, St. Ottilien 1991, 452-453.

[9] A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona. 2. Gli affreschi di Francesco Torbido,* «Venezia Cinquecento» 15, 1998, 21-142: 40, 43 (fig.). L'immagine ricorre anche nei clipei del ciclo mariano del duomo assieme a quelle di *Giuditta*, del *Roveto ardente*, del *Sacrificio di Isacco* e di *Davide e Golia*, come a Spilimbergo.

[10] R. e W. SHUMACHER, *«Rubrum quam viderat Moyses». Zu einem altartriptycon in Aix-en-Provence,* in *Memoriam sanctorum venerantes. Miscellanea in onore di monsignore Victor Saxer*, Città del Vaticano 1992, 741-772.
Per gli altri aspetti cui si viene accennando, si vedano: O. GILLEN, *Busch (brennender Busch),* in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (RDK), III, Stuttgart 1954, 240-253; M.Q. SMITH, *Dornbusch, brennender*, in *LCI*, 1, 1968, 510-511; J. SCHILDENBERGER (J. SCHARBERT), E.M. VETTER, *Dornbusch, brennender,* in *Marienlexikon,* 2, St. Ottilien 1989, 224-226.

Dal lato della speculazione teologica, con riflessi sulle icone, di importanza è il volume di S. NICOLAIEVIČ BULGAKOV, *Il roveto ardente. Aspetti della venerazione ortodossa della Madre di Dio*, presentazione di R. D'Antiga, postfazione di S. De Fiores, tr. it. Cinisello Balsamo 1998.

11 D. ARASSE, *L'Annonciation italienne*, Paris 1999, 251.

12 Per Goricizza: G. BERGAMINI, *Giovanni Antonio Pilacorte Lapicida*, Udine 1970, fig. 163.

13 G. BECATTI, *Cecrope*, in *Enciclopedia dell'arte classica e orientale*, II, Roma 1959, 450-451; *Kekrops*, in PAULYS-WISSOVA, *Realencyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, XI, 1, Stuttgart 1921 (=München 1966), 119-125; B. KNITTMAYER, I. KASPER-BUTZ, I. KRAUSKOPF, *Kekrops*, in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VI/1, Zürich-München 1992, 1084-1091 e VI/2, 721-723.

14 A. GIACOMELLO, *Guida del duomo di Spilimbergo*, Spilimbergo 1984, 23.

15 Non sarà inutile far presente che un'immagine di Maria con gli apostoli adorante la Trinità tricefala compare in un incunabolo del 1470, per cui E. MARKERT, *Trias romana. Zur Deutung einer Grünewaldzeichnung*, «Wallraf-Richartz Jarhbuch» 12/13 (1943), 198-214: 214. Similare soggetto trinitario ricorre nel noto dipinto con *Sant'Anna "metterza"* (Sant'Anna con la Madonna e il Bambino) *e santi* di fra Bartolomeo della Porta in San Marco a Firenze.

16 F. ZULIANI, *Gli affreschi del coro e dell'abside sinistra*, in *Il Duomo di Spilimbergo*, 105-152: 110-111, con posizione un po' ambigua tra didascalia (corretta) della foto e testo ove si parla di «insolito busto tricipite (la *Trinità?*)».

17 E. MANZATO, *La Trinità e il culto delle immagini in Friuli*, «Officina dello storico» I, 1-2 (1979), 121-125.

18 G. BERGAMINI, *Giovanni Antonio Pilacorte Lapicida*, 29, 36.
Sull'argomento *in toto*, sufficiente il rimando a W. BRAUNFELS, *Dreifaltigkeit*, in *ICI*, 1, 1968, 526-537 e H. SCHADE, *Drei Gesichter, Drei Köpfe*, ivi, 537-539.

19 Poco probabile il ricorso al tema di Sant'Anna "*metterza*" anticipato nel pilastro absidale del duomo: E. COZZI, *Affreschi votivi e riquadri isolati dalle origini al primo Quattrocento,* in *Il Duomo di Spilimbergo*, 157-176: 170.
Va comunque osservato che la nuova tela di Giulio del Moro di cui subito, forse in memoria della primeva immagine, rappresenta Sant'Anna partoriente.
Per l'iconografia di Sant'Anna "*metterza*": B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, particolarmente ricco di immagini; K. PILZ, A. REINLE, E. V. WITZLEBEN, *Anna-Ikonographie,* in *Marienlexikon*, 1, 1988, 157-162.
Buone riproduzioni dei dipinti di Lucca e Cortona, in G.M. TOSCANO, *La vita e la missione della Madonna nell'arte*. I. *La Madonna "in mente Dei"*, Parma 1990, 44 (fig. 23), 53 (fig. 26).

20 P. GOI, *Intagliatori e indoratori veneti in Friuli,* in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche, 1450-1550*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine-Tolmezzo, 21-22 novembre 1997), a cura di G. PERUSINI, Udine 1999, 167-181: 176 (15).
Nel pur accurato albero genealogico degli Spilimbergo elaborato da Stefano Zozzolotto mancano indicazioni su Aloisa e il marito Giacomo; caratteri stilistici e momento storico rendono nondimeno certa l'erezione del manufatto tra 1584 e 1592. Cfr. S. ZOZZOLOTTO, *Il tempo dei molini. Acque, proprietà e lavoro nei feudi degli Spilimbergo tra medioevo ed età moderna*, Udine 2005, tav. 4.1 (in allegato).

[21] Si veda l'esempio presentato da B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna*, 324.

[22] G. BERGAMINI, P. GOI, *Bernardino da Bissone a Tricesimo*, in *Tresésin*, a cura di A. CICERI, T. MIOTTI, Udine 1982, 351-362; G. BERGAMINI, *Sculture rinascimentali nella basilica di Aquileia e Bernardino da Bissone*, «Antichità Altoadriatiche» XXXVIII (1982), 255-263, con giusta riserva di certa lettura iconografica del portale di Tricesimo.

[23] Sull'argomento della conchiglia: *Muschel*, in *ICI*, 3, 1971, 299.
L'interpretazione in senso simbolico (mariano) dell'insegna Dolfin sulla facciata dell'oratorio della Purità a Udine non mi pare accettabile: V. CONTICELLI, *Il cardinale e la città. Strategie culturali e politiche nella committenza di Daniele Dolfin a Udine*, Udine 1996, 59-61.

[24] H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Berlin 1981, tr. it. Bologna 1986.

[25] Pordenone, Archivio Storico Diocesano, Visite Pastorali 29/6, Relazioni delle chiese per la visita pastorale di mons. Francesco Isola 1898-1904, «*Relazione dello stato materiale e morale della parrocchia di S. Maria Maggiore di Spilimbergo 1902*»: «la cappella della B.V. del Carmine il cui altare fu eretto nel 1904-5 e la cappella decorata nel 1908».
Nella successiva *Relazione* del 1925 si memorano la statua di *Sant'Antonio di Padova* di Vincenzo Cadorin (provvista nel 1922) e quella del *Carmine* attribuendola al Besarel, in verità opera di Vincenzo Maroder come da fattura del 22 luglio 1905. Cfr. P. GOI, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984*, 248-249, 252 (38): la posizione delle carte dell'Archivio Parrocchiale è ora in Cart. 48, VII, 1/1; si veda inoltre Cart. 50, VII, 6/2 per altri lavori nella cappella da parte dello stesso Maroder (1907-1913).
Per lo scultore: P. GOI, *Mobilio, sculture e intagli nel Friuli-Venezia Giulia*, 3, «Dall'Agnese Notizie» XXIV, 1/64 (1999), 4-6.

[26] R.L. WISS, *David*, in *LCI*, 1, 1968, 477-490; W.A. BULST, *Sanson*, ivi, 4, 1972, 30-38.

[27] P. GOI, *Nuove ricerche sui lapicidi nel Friuli Occidentale*, «Il Noncello» 30, 1970, 63-82: 72-73, 77 (28), 81-82.
Per la diffusione del soggetto nel territorio cfr. anche G.C. TESTA, *Gli enigmi della sfinge*, «Il Noncello» 63, 1989-1994, 37-81.
Il medesimo significativamente ritorna nel portale "mariano" di Tricesimo.

[28] Per la sfinge ed Ermete Trismegisto: A. CHASTEL, *Note sur le sphinx à la Renaissance*, «Archivio di Filosofia» V (1958), 179-183; H. DEMISCH, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977, 120-121, 167-170; R. GUERRINI, *Ermete e le sibille. Il primo riquadro della navata centrale e le tarsie delle navate laterali*, in M. CACIORGNA, R. GUERRINI, *Il pavimento del duomo di Siena. L'arte della tarsia marmorea dal XIV a XIX secolo. Fonti e simbologia*, Milano 2004, 13-51.

[29] Indicazioni in merito, in C. FURLAN, Il Kairos, 182 (7).

1

[21] Si veda l'esempio presentato da B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna*, 324.

[22] G. BERGAMINI, P. GOI, *Bernardino da Bissone a Tricesimo*, in *Tresésin*, a cura di A. CICERI, T. MIOTTI, Udine 1982, 351-362; G. BERGAMINI, *Sculture rinascimentali nella basilica di Aquileia e Bernardino da Bissone*, «Antichità Altoadriatiche» XXXVIII (1982), 255-263, con giusta riserva di certa lettura iconografica del portale di Tricesimo.

[23] Sull'argomento della conchiglia: *Muschel*, in *ICI*, 3, 1971, 299.
L'interpretazione in senso simbolico (mariano) dell'insegna Dolfin sulla facciata dell'oratorio della Purità a Udine non mi pare accettabile: V. CONTICELLI, *Il cardinale e la città. Strategie culturali e politiche nella committenza di Daniele Dolfin a Udine*, Udine 1996, 59-61.

[24] H. BELTING, *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Berlin 1981, tr. it. Bologna 1986.

[25] Pordenone, Archivio Storico Diocesano, Visite Pastorali 29/6, Relazioni delle chiese per la visita pastorale di mons. Francesco Isola 1898-1904, «*Relazione dello stato materiale e morale della parrocchia di S. Maria Maggiore di Spilimbergo 1902*»: «la cappella della B.V. del Carmine il cui altare fu eretto nel 1904-5 e la cappella decorata nel 1908».
Nella successiva *Relazione* del 1925 si memorano la statua di *Sant'Antonio di Padova* di Vincenzo Cadorin (provvista nel 1922) e quella del *Carmine* attribuendola al Besarel, in verità opera di Vincenzo Maroder come da fattura del 22 luglio 1905. Cfr. P. GOI, *Pittura e scultura dal 1584 al 1984*, 248-249, 252 (38): la posizione delle carte dell'Archivio Parrocchiale è ora in Cart. 48, VII, 1/1; si veda inoltre Cart. 50, VII, 6/2 per altri lavori nella cappella da parte dello stesso Maroder (1907-1913).
Per lo scultore: P. GOI, *Mobilio, sculture e intagli nel Friuli-Venezia Giulia*, 3, «Dall'Agnese Notizie» XXIV, 1/64 (1999), 4-6.

[26] R.L. WISS, *David*, in *LCI*, 1, 1968, 477-490; W.A. BULST, *Sanson*, ivi, 4, 1972, 30-38.

[27] P. GOI, *Nuove ricerche sui lapicidi nel Friuli Occidentale*, «Il Noncello» 30, 1970, 63-82: 72-73, 77 (28), 81-82.
Per la diffusione del soggetto nel territorio cfr. anche G.C. TESTA, *Gli enigmi della sfinge*, «Il Noncello» 63, 1989-1994, 37-81.
Il medesimo significativamente ritorna nel portale "mariano" di Tricesimo.

[28] Per la sfinge ed Ermete Trismegisto: A. CHASTEL, *Note sur le sphinx à la Renaissance*, «Archivio di Filosofia» V (1958), 179-183; H. DEMISCH, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977, 120-121, 167-170; R. GUERRINI, *Ermete e le sibille. Il primo riquadro della navata centrale e le tarsie delle navate laterali*, in M. CACIORGNA, R. GUERRINI, *Il pavimento del duomo di Siena. L'arte della tarsia marmorea dal XIV a XIX secolo. Fonti e simbologia*, Milano 2004, 13-51.

[29] Indicazioni in merito, in C. FURLAN, Il Kairos, 182 (7).

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

9

10

11

12

13

14

15

17

19

20

21

22

23

SIT FONS VIVVS AQVA REGE
ET SPIRI

DEUS OMNIUM CREATOR
SECUM DEUM FECIT
VALDE AMAVIT PROPRIUM
SANCTUM VERBUM
HERMIS MERCURIUS TRIMEGISTUS
CONTEMPORANEUS MOYSI

1. Giovanni Antonio Pilacorte, *Altare di Sant'Andrea*. Spilimbergo, duomo.
2. Giovanni Antonio Pilacorte, *San Gioacchino* (particolare).
3. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sant'Anna* (particolare).
4. Giovanni Antonio Pilacorte, *Maria Bambina* (particolare).
5. Giovanni Antonio Pilacorte, *Giuditta e Oloferne* (particolare).
6. Giovanni Antonio Pilacorte, *Il roveto ardente* (particolare).
7. Giovanni Antonio Pilacorte, *Il sacrificio di Isacco* (particolare).
8. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sacrificio di due ovini* (particolare).
9. Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Il roveto ardente*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.
10. Fra Bartolomeo della Porta, *Annunciazione*. Volterra, duomo.
11. Girolamo Bonsignori, *Vergine Annunciata* (particolare). Verona, Museo di Castelvecchio.
12. Giovanni Antonio Pilacorte, *Trinità tricefala* (particolare dell'altare di Sant'Andrea). Spilimbergo, duomo
13. *Trinità tricefala* (particolare dell'affresco della cappella sinistra del coro).
14. Giovanni Antonio Pilacorte, *Trinità tricefala* (particolare dell'*ancona* lapidea di San Giovanni). Rosa di San Vito al Tagliamento, parrocchiale.
15. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cecrope* (particolare dell'altare di Sant'Andrea). Spilimbergo, duomo.
16. *Altare della Concezione* (ora del Sacro Cuore).
17. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cappella della Purificazione* (ora del Carmine).
18. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cristo passo, luce del mondo* (particolare della cappella della Purificazione).
19. Giovanni Antonio Pilacorte, *Altare della cappella della Purificazione* (ora del Carmine).
20. Giovanni Antonio Pilacorte, *Angelo annunziante* (particolare).
21. Giovanni Antonio Pilacorte, *Vergine annunziata* (particolare).
22. Giovanni Antonio Pilacorte, *David* (particolare).
23. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sansone* (particolare).
24. Giovanni Antonio Pilacorte, *Fonte battesimale*.
25. Giovanni di Stefano, *Ermete Trismegisto*, Siena, duomo (particolare del pavimento).
26. Francesco da Meduno, *Fonte battesimale*. Cavasso Nuovo, chiesa parrocchiale.

Il servizio fotografico è di Elio e Stefano Ciol (Casarsa della Delizia).
La foto n. 9 è della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, la n. 10 è tratta da Arasse (1999), la n. 11 da Serafini (1998) e la 25 da Caciorgna, Guerrini (2004); di Pietro De Rosa (Spilimbergo) è infine la foto n. 26.

1. Giovanni Antonio Pilacorte, *Altare di Sant'Andrea*. Spilimbergo, duomo.
2. Giovanni Antonio Pilacorte, *San Gioacchino* (particolare).
3. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sant'Anna* (particolare).
4. Giovanni Antonio Pilacorte, *Maria Bambina* (particolare).
5. Giovanni Antonio Pilacorte, *Giuditta e Oloferne* (particolare).
6. Giovanni Antonio Pilacorte, *Il roveto ardente* (particolare).
7. Giovanni Antonio Pilacorte, *Il sacrificio di Isacco* (particolare).
8. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sacrificio di due ovini* (particolare).
9. Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Il roveto ardente*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.
10. Fra Bartolomeo della Porta, *Annunciazione*. Volterra, duomo.
11. Girolamo Bonsignori, *Vergine Annunciata* (particolare). Verona, Museo di Castelvecchio.
12. Giovanni Antonio Pilacorte, *Trinità tricefala* (particolare dell'altare di Sant'Andrea). Spilimbergo, duomo
13. *Trinità tricefala* (particolare dell'affresco della cappella sinistra del coro).
14. Giovanni Antonio Pilacorte, *Trinità tricefala* (particolare dell'*ancona* lapidea di San Giovanni). Rosa di San Vito al Tagliamento, parrocchiale.
15. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cecrope* (particolare dell'altare di Sant'Andrea). Spilimbergo, duomo.
16. *Altare della Concezione* (ora del Sacro Cuore).
17. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cappella della Purificazione* (ora del Carmine).
18. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cristo passo, luce del mondo* (particolare della cappella della Purificazione).
19. Giovanni Antonio Pilacorte, *Altare della cappella della Purificazione* (ora del Carmine).
20. Giovanni Antonio Pilacorte, *Angelo annunziante* (particolare).
21. Giovanni Antonio Pilacorte, *Vergine annunziata* (particolare).
22. Giovanni Antonio Pilacorte, *David* (particolare).
23. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sansone* (particolare).
24. Giovanni Antonio Pilacorte, *Fonte battesimale*.
25. Giovanni di Stefano, *Ermete Trismegisto*, Siena, duomo (particolare del pavimento).
26. Francesco da Meduno, *Fonte battesimale*. Cavasso Nuovo, chiesa parrocchiale.

Il servizio fotografico è di Elio e Stefano Ciol (Casarsa della Delizia).
La foto n. 9 è della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, la n. 10 è tratta da Arasse (1999), la n. 11 da Serafini (1998) e la 25 da Caciorgna, Guerrini (2004); di Pietro De Rosa (Spilimbergo) è infine la foto n. 26.

1. Giovanni Antonio Pilacorte, *Altare di Sant'Andrea*. Spilimbergo, duomo.
2. Giovanni Antonio Pilacorte, *San Gioacchino* (particolare).
3. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sant'Anna* (particolare).
4. Giovanni Antonio Pilacorte, *Maria Bambina* (particolare).
5. Giovanni Antonio Pilacorte, *Giuditta e Oloferne* (particolare).
6. Giovanni Antonio Pilacorte, *Il roveto ardente* (particolare).
7. Giovanni Antonio Pilacorte, *Il sacrificio di Isacco* (particolare).
8. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sacrificio di due ovini* (particolare).
9. Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Il roveto ardente*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.
10. Fra Bartolomeo della Porta, *Annunciazione*. Volterra, duomo.
11. Girolamo Bonsignori, *Vergine Annunciata* (particolare). Verona, Museo di Castelvecchio.
12. Giovanni Antonio Pilacorte, *Trinità tricefala* (particolare dell'altare di Sant'Andrea). Spilimbergo, duomo
13. *Trinità tricefala* (particolare dell'affresco della cappella sinistra del coro).
14. Giovanni Antonio Pilacorte, *Trinità tricefala* (particolare dell'*ancona* lapidea di San Giovanni). Rosa di San Vito al Tagliamento, parrocchiale.
15. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cecrope* (particolare dell'altare di Sant'Andrea). Spilimbergo, duomo.
16. *Altare della Concezione* (ora del Sacro Cuore).
17. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cappella della Purificazione* (ora del Carmine).
18. Giovanni Antonio Pilacorte, *Cristo passo, luce del mondo* (particolare della cappella della Purificazione).
19. Giovanni Antonio Pilacorte, *Altare della cappella della Purificazione* (ora del Carmine).
20. Giovanni Antonio Pilacorte, *Angelo annunziante* (particolare).
21. Giovanni Antonio Pilacorte, *Vergine annunziata* (particolare).
22. Giovanni Antonio Pilacorte, *David* (particolare).
23. Giovanni Antonio Pilacorte, *Sansone* (particolare).
24. Giovanni Antonio Pilacorte, *Fonte battesimale*.
25. Giovanni di Stefano, *Ermete Trismegisto*, Siena, duomo (particolare del pavimento).
26. Francesco da Meduno, *Fonte battesimale*. Cavasso Nuovo, chiesa parrocchiale.

Il servizio fotografico è di Elio e Stefano Ciol (Casarsa della Delizia).
La foto n. 9 è della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, la n. 10 è tratta da Arasse (1999), la n. 11 da Serafini (1998) e la 25 da Caciorgna, Guerrini (2004); di Pietro De Rosa (Spilimbergo) è infine la foto n. 26.